

suffer. The amalgam of torn clothing – and the clothing above all tells the story – and bleak landscape and black pigs in the fifth of the Beit collection series (Nos. 47–52), is truly moving and poetic. Yet, of course, the prodigal will be alright in the end, and one supposes that the spectator (especially in the Charity Hospital at Seville) was intended to identify with the father rather than the son. Paradoxically Murillo's naturalism fails to be true to life. His approach seems designed to comfort the wealthy ecclesiastical and secular patrons for whom he worked. It is strong on Grace; weak on Pain and Penitence.

Nigel Glendinning

EINE ZÄHLEBIGE FEHLINTERPRETATION:

ZUM STAND DER KONSTRUKTIVISMUSFORSCHUNG

Ausstellung: Alexander Rodtschenko und Warwara Stepanowa im Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg (7. 11. 1982–2. 1. 1983) und in der Kunsthalle Baden-Baden (16. 1.–13. 3. 1983)

Wer aus einigem Abstand die nordrhein-westfälische Kunstszene beobachtet, findet in den letzten Monaten mehr als einen Grund zum Erstaunen. Nach langen Jahren, während derer die Kultur Osteuropas gleichgesetzt war mit dem inoffiziellen Anderssein (was in Bezug auf die 20er Jahre und teilweise die künstlerische Gegenwart grundsätzlich berechtigt war, aber auch noch auf die 30er und 40er Jahre einigermaßen zutrifft), zelebriert man heute – auf einmal – ohne jeden Übergang das, wovon man früher nichts hören wollte. Ausstellungen wie „20 Jahre unabhängige Kunst in der Sowjetunion“ (Museum Bochum 1979) sind längst „unaktuell“ geworden, und bei der Präsentation von Peter Ludwigs russischer Sammlung in Köln und Aachen („Aspekte der sowjetischen Kunst der Gegenwart“, Museum Ludwig 1982) bekamen wir sogar zu hören, daß in der zeitgenössischen Kunst der UdSSR ein „hierzulande üblicher ‚Avantgarde-Begriff‘ „keine, oder nur kaum eine Rolle spielt“ (Katalog S. 9).

Ludwigs Echo der offiziellen sowjetischen Kunstinterpretation – und leider nicht nur -interpretation, sondern auch -selektion – ist des weiteren von H. Nannen, einem anderen aktiven Touristen durch die Kunstlandschaften der UdSSR, nur unwesentlich modifiziert wiederholt worden (Kunstverein Düsseldorf 1982). Die parallel laufende Retrospektive von Alexander Deineka (Kunsthalle Düsseldorf, Okt. 1982–Jan. 1983) veranlaßte zwar den unabhängigen Kritiker zu Fragen über Analogien zum Kunstvokabular des italienischen und deutschen Faschismus (Eduard Beaucamp, *Stalins Maler*, FAZ vom 8. 12. 1982), die Düsseldorfer Veranstalter aber redeten im Katalog von der „bewußten Teilnahme am ideologischen Klassenkampf“ und vom „operativen Verständnis der künstlerischen Tätigkeit“. Diese „neue Wende“ in der Rußland- und Osteuropasicht ist dabei in manchen Fällen nicht frei von Geschmacklosigkeiten, so z. B., wenn die große vorweihnachtliche Ausstellung Düsseldorfer Künstler („Große Kunstausstellung“ im Düsseldorf-

fer Kunstpalast, bis 2. 1. 1983) von dem sowjetischen Botschafter W. S. Semjonow eröffnet wird und dafür vorbeugend die seit Jahren in Düsseldorf lebenden Exilrussen ausjuriert wurden, zweifellos „aus künstlerischen Gründen“.

In den Rahmen dieser feierlichen Monate stramm protokollarisch vorbereiteter „Verbrüderung“ paßte auch die am 7. November in Duisburg eröffnete Großausstellung zu Ehren von Rodtschenko und Stepanowa. Die sowjetischen Gastredner huldigten, wie bei Deineka und anderswo, dem „vielseitigen Talent“ und „Patriotismus“ der ausgestellten Künstler. Die einheimischen Redner gelangten nur mit Mühe bis zu der Frage des „Unverständnisses des Publikums“ beim Betrachten eines „schwarzen Bildes“ (Katalog S. 13). Die gesellschaftlich-politischen Zusammenhänge, die bei Rodtschenko, aber auch bei Deineka und anderen zeitgenössischen sowjetischen Künstlern von entscheidender Bedeutung für das künstlerische Schicksal wurden, waren hier wie dort sorgfältig ausgeklammert. Auch wenn, ähnlich wie z. B. in der Geschichte der französischen Revolution von 1789, die Täter und die Opfer der „bewußten Teilnahme am ideologischen Klassenkampf“ oft mit wachsendem Abstand an Zeit und Geschichtsbetrachtung einander näherrückten, liegt das „operative Verständnis von künstlerischer Tätigkeit“ (um die von Harten und Krempel im Deineka-Katalog gebrauchten Termini erneut zu zitieren) bei den in Düsseldorf und Duisburg ausgestellten Künstlern doch ganz unterschiedlich.

Um nicht ausgerechnet am Wesentlichen vorbeizugehen – und um mit Hilfe vertiefter Kenntnis der maßgebenden Tätigkeit Rodtschenkos die Erforschung der klassischen Avantgardekunst der 20er Jahre weiterzuführen –, muß man heute folgende Aspekte berücksichtigen:

1) *Faktenkenntnis hinsichtlich des eigentlichen historischen Kontexts.* Seit den bahnbrechenden Studien von C. Gray zu Anfang der 60er Jahre sind unsere Kenntnisse der russischen und sowjetischen Kunst des 20. Jahrhunderts durch die Studien von Andersen, Padrta, Lamac, Nakov, Gaßner und Bowlt, aber auch durch Chardzchijew, Schadowa, Sarabjanow, Chan-Magomedow, Karginow u. a. wesentlich bereichert worden – und dies nicht nur theoretisch. Auf die großartige Tatlin-Retrospektive in Stockholm 1968 folgten in London, Paris, Berlin und Düsseldorf (hier z. B. die Malewitsch- und Strzemiński-Ausstellung) weitere wichtige Präsentationen von in der UdSSR und im Westen bisher nicht gezeigten Werken führender Persönlichkeiten der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts. Die Ausstellung der Sammlung G. Kostakis im New Yorker Guggenheim Museum im Herbst 1981 und die daraus resultierende Buchpublikation (auch in deutscher Sprache, DuMont 1982) schließt, so könnte man sagen, eine erste Etappe der Grundlagenforschung ab.

Gewiß, auch nach den Retrospektiven der wichtigsten Werke aus Moskau und Leningrad bleibt möglicherweise noch manches beiseite liegen. So ist z. B. interessant, daß gerade die Eingliederung der im Westen lebenden Künstler – wie Annenkow, Puni, Baranow-Rossiné, Mansuroff, Naum und Gabo, aber auch Chagall, Larionow und Gontscharowa u. a. – in das gesamtrossische Panoramabild fehlt. Dabei waren außer Moskau und St. Petersburg (aber auch Berlin und Paris) viele

lokale Zentren der UdSSR außerordentlich aktiv. So Saratow mit der Gruppe UNOVIS (und offenen Fragen der Bindung an den polnischen Konstruktivismus), Charkow mit Jermilov, Minsk mit Dmitrijev, Tbilisi mit Kakabadze usw.

Daß man aber mit den bekannten historischen Tatsachen schon heute zuverlässig arbeiten kann, zeigt die Tatsache, daß sich einzelne Werkpräsentationen zu wiederholen beginnen. Die Duisburger und Baden-Badener Rodtschenko-Stepanova-Schau bringt so, abgesehen von einigen ergänzenden Bildern, nichts Neues, verglichen etwa mit der ein Jahr zuvor in Köln gezeigten Ausstellung „Von der Malerei zum Design“ (Galerie Gmurzynska, Okt.–Dez. 1981), welche das Wirken Rodtschenkos im Grunde richtig einschätzte. Im Gegenteil: in Duisburg fehlte gerade das in Köln noch ausgestellte Schlüsselbild, Rodtschenkos rot-gelb-blaues Triptychon aus dem Jahre 1921 mit dem für das Zeitgeschehen entscheidenden Text: „Ich habe die Malerei zu ihrem logischen Ende gebracht und habe drei Bilder ausgestellt: ein rotes, ein blaues und ein gelbes, und dies mit der Feststellung – Alles ist zu Ende. Es sind die Grundfarben. Jede Fläche ist eine Fläche, und es soll keine Darstellung mehr geben“ (Kommentar zu der Ausstellung „ $5 \times 5 = 25$ “, Moskau Sept. 1921).

Nicht nur diesen Text, sondern auch jede Verdeutlichung von ästhetischen Zusammenhängen und Zielsetzungen vermißt man in der zur Zeit laufenden Ausstellung. Statt dringend erwünschter Erklärung der Hintergründe bietet der Katalog Phrasen über „Empfinden eines einheitlichen Stils“, eine „einheitliche Stimmung aller polygrafischen Reklame- und Gestaltungsarbeiten“ und den „Aufschwung der Grafik als Stil“. So erscheint es als eine symptomatische Fehlinterpretation, wenn Rodtschenkos „Laboruntersuchungen“ (?) aus den Jahren 1921/22 als „eine wichtige Etappe in der Entwicklung des sowjetischen Design“ eingeordnet sind (Katalog S. 37). Dort, wo auf der Seite der in der UdSSR lebenden Kenner ein „understatement“ oder gar das Verschweigen von realen ästhetischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen vorherrscht, verliert sich der in viel günstigerer Lage befindliche deutsche Interpret in Vergleiche mit unwichtigen Werken zweiten und dritten Ranges, so z. B. mit Plaksins oder mit dem grob mißverstandenen Kljun (Katalog S. 17), wobei das Wesentliche des Zeitgeschehens außer Acht bleibt. Eine Ausstellung von heute mit im Grunde schon bekannten Werken zu veranstalten, ohne dem Publikum dabei eine neue, sinngebende Deutung anzubieten, entspricht einer derzeit nicht seltenen Tendenz, auf bequemem Weg bloß mit Hilfe großer Namen im Ausstellungstitel allein schon „Überregionalität“ zu erlangen ohne die Mühe eines eigenen Beitrags zum Wissensstand.

2) Von den historischen Einzelheiten und Einzelwerkvorstellungen muß man beim heutigen Stand der Kenntnis schon zum weiterführenden Schritt, zum ästhetischen Vergleich und *Versuch einer ästhetischen Deutung* übergehen. Nicht in der Abgrenzung zum unbekannteren Plaksins und zum wenig bekannten Kljun ist Rodtschenkos Werk zu verstehen, wohl aber und ausschließlich im Kontrast zur großen Systematik und Kunsttheorie eines Malewitsch, im weiteren auch zu Tatlin und Melnikow. Zu den bisher erforschten Koordinaten des „Kubo-Futurismus“, zu

dem sich Malewitsch und andere um 1911 meldeten, treten die von Malewitsch und zahlreichen russischen Literaten und Musikern selbständig vor und neben dem Zürcher Cabaret Voltaire entwickelten Dada-Kunstprämissen hinzu (vgl. die Ausstellung „0,10“ von 1915).

Der weitere Weg zum Konstruktivismus und Produktivismus war dabei von einer solchen Fülle eigenständiger Kunstdeklarationen wie Fuismus, Nitschewoismus, Präsentismus, Rayonismus, Biokosmismus, Lutschismus, Imaginismus, Akmeismus, Exklusionismus, Formibilismus usw. begleitet, daß jedes Werk Rodtschenkos eine ausgeprägte ästhetische und kunstphilosophische Stellungnahme und Polemik gegen Strömungen seiner Zeit bedeutete, Stellungnahme auch zu Technik, Gesellschaft und Ideologie. „Grundhaltung: gegen das Ausgedachte, gegen Ästhetisierung und Psycho-Erlogenheiten in der Kunst, für Agitation, für hochwertige Publizistik und Aufzeichnung des Zeitgeschehens“ proklamierte Rodtschenkos nächster Mitarbeiter, der Dichter Majakowski, der schon 1918 die „Straßen zu Pinseln“ und die „Plätze zur Palette“ erklärte.

3) Um diese weltanschauliche „Grundhaltung“ in Bezug zu den bekannten kunsttheoretischen Formeln zu setzen, ist neben der topographisch-historischen und ästhetischen auch *die vergleichende kunsthistorische* Forschung unerlässlich. Die für den Außenstehenden unüberschaubare Problematik Rußlands der 20er Jahre ist größtenteils im Vergleich mit den schon bekannten Mustern der deutschen und mitteleuropäischen, niederländischen und teilweise auch französischen und italienischen Kunstsituation zu verstehen. Konkreter gesagt: um Rodtschenko in seiner spezifischen Zielsetzung zu erklären, muß man das differenzierte, spannungsreiche Verhältnis der Bauhäusler zu Itten, Kandinsky und Klee, ebenso Moholy-Nagys Beziehung zu Kassák, van Doesburgs zu Mondrian, Légers (aber auch Ozenfants und Corbusiers) zu den Kubisten in die Betrachtung einbeziehen. Die praktisch und extrovertiert eingestellte Generation der Söhne findet ihre eigene Stimme gegen die introvertiert (ethisch, ästhetisch, religiös, philosophisch oder wie auch immer metaphysisch) orientierte Generation der Väter. Distanzierung ist aber auch eine Form von Abhängigkeit. Insofern ist die Gründergeneration auch in den 20er Jahren noch dabei, Rodtschenko daher notwendig nicht nur in Abgrenzung, sondern auch in Zusammenhang mit Malewitsch, Tatlin, Melnikow und Lissitzky zu sehen.

4) Was Rodtschenko und die sowjetischen Künstler von ihren Zeitgenossen in Europa wie van Doesburg, Moholy-Nagy, Schlemmer, Léger u. a. unterscheidet, ist die Tatsache der siegreichen Revolution im Hintergrund. Neben den historischen, ästhetischen und komparativistischen sind die in der Bundesrepublik von 1983 sorgfältig *vermiedenen politischen Zusammenhänge* bei der Deutung von Werken sowjetischer Künstler entscheidend, besonders für die Jahre nach 1927. Doch die Radikalität, mit der Rodtschenko im Unterschied zu van Doesburg, Moholy-Nagy und Léger 1921 mit der Malerei konsequent abrechnet, ist nicht nur aus der neuen Ideologie und den Machtverhältnissen zu erklären. Ähnliche ästhetische Proklamationen sind zu dieser Zeit auch in Europa zu hören. Daß aber Rodtschenko nach

der Schließung von VCHUTEMAS den Weg zurück in den Bereich der Kunst definitiv versagt blieb, daß er also in den 25 Jahren, die ihm noch blieben, nicht mehr in das Kunstleben bedeutend eingreifen durfte, liegt schon außerhalb jedweder ästhetischen „Konsequenz“.

Rodtschenko kam, anders als – unter vielen anderen – sein Freund Mejerchold, in der Säuberungsära der späten 30er Jahre nicht ums Leben. Sein physisches Überleben aber bezahlte er (wie es auch einzelne in Duisburg ausgestellte Bilder traurig beweisen; ähnlich oder noch schrecklicher ist der Befund bei Stepanowa) mit absoluter Zurückgezogenheit im Abseits der Gesellschaft. Ich erinnere mich noch daran, daß, als ich 1955 zum ersten Mal in Moskau war und den noch lebenden Rodtschenko besuchen wollte, die Sekretärin des Künstlerverbandes behauptete, ihr sei kein unter diesem Namen lebender Künstler bekannt. Wahrscheinlich log die junge Dame nicht. Rodtschenkos Name war seit Ende der 30er Jahre aus allen Ausstellungschroniken verschwunden.

Die kulturellen Zusammenhänge der Zeit allgemein und das Verhältnis der Kunst zur Politik konkret waren dabei viel komplizierter, als es oft heute geschildert wird. Die verantwortlichen Politiker waren in den ersten Jahren nach der Revolution nicht nur großzügig und tolerant. Keineswegs in der ideologischen Offensive, waren sie, wie man heute sieht, überflüssigerweise in die Selbstverteidigung getrieben. Wenn wir die wichtigsten Artikel von Brik, Punin, Arvatov, Gan, aber auch Malewitsch und anderen (Rodtschenko hatte das Glück, daß er, im Unterschied zu seinen Kollegen, nur ungern zur Feder griff) aus den 20er Jahren in *Iskusstvo Kommuny* und anderswo lesen, finden wir im Zielpunkt der Attacken nicht die Vertreter der alten Kunst, Literatur und Kulturtheorie, sondern die Leute um Lunatscharski wegen ihrer Weigerung, gegen die Kunst und im besonderen gegen die Malerei „endgültig“ vorzugehen. Parolen wie „Verbrennt die Museen“, „Runter mit der Kunst und der Kulturvergangenheit“, die bei Marinetti noch ästhetisch aufregend, ja wie Kunst selbst klangen, konnten unter den neuen Machtverhältnissen zur nicht wieder gut zu machenden Wirklichkeit eines Bildpogroms werden. Daß die Bestrebungen der Produktivisten und Konstruktivisten zugunsten einer „Diktatur der Idee“ (N. Punin) von seiten der Macht nicht akzeptiert wurden, ist darum verständlich. Weniger schon ihr totales Verschweigen und ihre brutale Vernichtung zu einem Zeitpunkt, als sie in der Kulturszene schon entmachtet und somit nicht mehr gefährlich waren.

Was aber nun gar nicht verständlich ist, ist der Tatbestand, daß eines der wichtigsten Kapitel internationaler Kunstentwicklung der 20er Jahre noch 60 Jahre später nicht nur in der UdSSR, sondern auch in Deutschland in die Randgebiete der Design-Stilistik hinausgeschoben wird. Sogar der führende sowjetische Architekturtheoretiker deutete anläßlich der erwähnten Kölner Ausstellung 1981 wehmütig das „Problem des nicht realisierten Erbes der 20er Jahre“ an („Von der Malerei zum Design“, Katalog S. 14). In Duisburg und Baden-Baden wird 1982/83 diese Anregung des sowjetischen Wissenschaftlers nicht weiter verfolgt, im Gegenteil

ängstlich verschwiegen. Daß unter solchen Umständen dann die eigentliche kunsthistorische Rechtfertigung aus der UdSSR aufwendig importierter Ausstellungen bezweifelt werden kann, liegt auf der Hand.

Thomas Strauss

Rezensionen

HANNO-WALTER KRUFF, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*. München 1972, Bruckmann (Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Dritte Folge, Band VI) 284 Seiten, 289 Abb.

HANNO-WALTER KRUFF, *Antonello Gagini und seine Söhne*. München 1980, Bruckmann. 564 Seiten, 537 Abb.

Das Erscheinen der beiden nach Thema, Durchführung und Umfang gleich bedeutenden Bände zur Renaissanceskulptur in Sizilien macht es notwendig, ihren Standort in der Geschichte der Forschung zu kennzeichnen. Beispielhaft deutlich ist an diesem Teilgebiet, wie sehr die kunstgeschichtliche Erforschung Siziliens seit langem zurückstand hinter derjenigen des festländischen Italien. Der auffallende Mangel an Interesse läßt sich nicht nur durch das Fehlen überragender Künstlerpersönlichkeiten erklären. Andererseits blieb die bedeutende sizilische Lokalforschung des 19. Jahrhunderts ohne gebührende internationale Beachtung, ja sogar im eigenen Bereich lange Zeit ohne wirkliche Weiterführung. Es ist das allein schon als Forscherleistung bewundernswerte, fundamentale Werk von *Gioacchino Di Marzo*, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, 2 Bände, Palermo 1880/83 (inzwischen als Nachdruck vorliegend; 3 voll., Palermo 1958, Edizioni librarie siciliane), das nunmehr in den beiden Bänden von Kruff eine Nachfolge gefunden hat. Gagini, das war bisher der überall in Sizilien fast allein begegnende Name für eine unübersehbare Menge von „Renaissanceskulpturen“ des späteren 15. und 16. Jahrhunderts, einer Künstlerfamilie mehrerer Generationen zugehörig. Di Marzo hatte eine breite archivalische Grundlage geschaffen, verbunden mit einer erstaunlichen Kenntnis der weit verstreuten Werke, freilich ohne damals Abbildungen bieten zu können. Es verdient daher von vornherein besondere Anerkennung, daß Kruff sich der auch heute noch mühevollen, vor allem aber umfangreichen Aufgabe gestellt hat, eine umfassende Autopsie und fotografische Dokumentation der Renaissanceskulptur zu erarbeiten, zwar mit der dem Vorgänger Di Marzo folgenden Konzentration auf die Bildhauerfamilie Gagini, aber doch über ihn hinausgehend in dem Blick auf übergreifende Zusammenhänge; zum ersten Mal ist hier eine kunsthistorische Darstellung im Ganzen versucht, bei welcher die Verdienste der neueren Lokalforschung (Valentiner, F. Meli, St. Bottari, vor allem Maria Accascina) gebührend berücksichtigt sind.

Beide Bände gliedern ihren reichen Stoff in gleicher, übersichtlicher Weise: ein im ganzen straffer Text, der in knappen Abschnitten chronologisch einzelne Werkgruppen bespricht, gegen Ende von Band I die Werkstattarbeiten Domenico Gagini